Editorial Gedisa ofrece
los siguientes títulos sobre

FILOSOFIA

pertenecientes a sus diferentes
colecciones y series
(Grupo «Ciencias Sociales»)

JON ELSTER	***Juicios salomónicos***
IAN HACKING	***La domesticación del azar***
THEODOR VIEHWEG	***Tópica y filosofía del derecho***
GEORGE STEINER	***En el castillo de Barba Azul***
PIERRE GRIMAL	***Los extravíos de la libertad***
JON ELSTER	***Tuercas y tornillos. Una introducción a los conceptos básicos de las ciencias sociales***
E. BALBIER, G. DELEUZE Y OTROS	***Michel Foucault, filósofo***
JOSE MARIA BENEYTO	***Apocalipsis de la modernidad***
GREGORIO KAMINSKY	***Spinoza: la política de las pasiones***
MARTIN HEIDEGGER	***Introducción a la metafísica***
PIER ALDO ROVATTI	***Como la luz tenue***
GEORGES BALANDIER	***El desorden***
HANNAH ARENDT	***Hombres en tiempos de oscuridad***

LA POSMODERNIDAD
(explicada a los niños)

por

Jean-François Lyotard

gedisa
editorial

1

Respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo posmoderno?

a Thomas E. Carroll

Milán, 15 de mayo de 1982

Una pregunta

Nos encontramos en un momento de relajamiento, me refiero a la tendencia de estos tiempos. En todas partes se nos exige que acabemos con la experimentación en las artes y en otros dominios. He leído a un historiador del arte que celebra y defiende los realismos y milita en favor del surgimiento de una nueva subjetividad. He leído a un crítico de arte que difunde y vende la "Transvanguardia" en los mercados de la pintura. He leído que, con el nombre de posmodernismo, ciertos arquitectos se desembarazan de los proyectos de la *Bauhaus*, arrojando el bebé, que aún está en proceso de experimentación, junto con el agua sucia del baño funcionalista. He leído que un "nuevo filósofo" descubre lo que él llama alegremente el judeocristianismo y quiere con ello poner fin a la impiedad que, supuestamente, hemos entronizado. He leído en un semanario francés que no estamos contentos con *Mille Plateau*[1] porque preferiríamos ser gratificados con algo de sentido. He leído de la pluma de un historiador de fuste que los escritores y los pensadores de vanguardia de los años sesenta y setenta han hecho reinar el terror en el uso del lenguaje y que es preciso restaurar las condiciones de un debate fructífero imponiendo a los intelectuales una manera común de hablar, la de los historiadores. He leído a un joven belga, filósofo del lenguaje, quejarse de que el pensamiento continental, frente al desafío que

[1] El autor se refiere a la obra homónima que completa la trilogía Capitalismo y esquizofrenia, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, Minuit, París, 1979. (N. del T.)

le lanzan las máquinas hablantes, haya abandonado a éstas el ocuparse de la realidad, que haya sustituido el paradigma referencial por el de la adlingüisticidad (se habla acerca de palabras, se escribe acerca de escritos, la intertextualidad). El joven filósofo piensa que, en la actualidad, hay que restablecer el sólido anclaje del lenguaje en su referente. He leído a un teatrólogo de talento para quien el posmodernismo, con sus juegos y sus fantasías, no sirve de contrapeso al poder, sobre todo cuando la opinión inquieta alienta a éste a practicar una política de vigilancia totalitaria ante las amenazas de guerra nuclear.

He leído a un pensador que goza de reputación asumiendo la defensa de la modernidad contra aquellos que él llama neoconservadores. Bajo el estandarte del posmodernismo, lo que quieren —piensa— es desembarazarse del proyecto moderno que ha quedado inconcluso, el proyecto de las Luces. Incluso los últimos partidarios de la *Aufklärung*, como Popper o Adorno, sólo pudieron, si hemos de creer en ellos, defender el proyecto en ciertas esferas particulares de la vida: la política, para el autor de *The Open Society*; al arte, para el autor de la *Aesthetische Theorie*. Jürgen Habermas (lo habías reconocido ya) piensa que si la modernidad ha fracasado, ha sido porque ha dejado que la totalidad de la vida se fragmente en especialidades independientes abandonadas a la estrecha competencia de los expertos, mientras que el individuo concreto vive el sentido "desublimado" y la "forma desestructurada" no como una liberación sino en el modo de ese inmenso tedio acerca del cual, hace ya más de un siglo, escribía Baudelaire.

Siguiendo una indicación de Albrecht Wellmer, el filósofo estima que el remedio contra esta parcelación de la cultura y contra su separación respecto de la vida sólo puede venir del "cambio del estatuto de la experiencia estética en la medida en que ella ya no se expresa ante todo en los juicios de gusto", sino que "es empleada para explorar una situación histórica de la vida", es decir, cuando "se la pone en relación con los problemas de la existencia". Puesto que esta experiencia "entra entonces en un juego de lenguaje que ya no es el de la

crítica estética", interviene "en los esquemas cognoscitivos y en las esperas normativas, cambia, de forma tal que sus diferentes momentos se *refieren* los unos a los otros". Lo que Habermas reclama a las artes y a la experiencia que éstas procuran es, en suma, que sean capaces de tender un puente por encima del abismo que separa el discurso del conocimiento, del discurso de la ética y la política, franqueando así un pasaje hacia la unidad de la experiencia.

La pregunta que yo planteo es la siguiente: ¿a qué tipo de unidad aspira Habermas? ¿El fin que prevé el proyecto moderno es acaso constitución de una unidad sociocultural en el seno de la cual todos los elementos de la vida cotidiana y del pensamiento vendrían a encontrar su lugar como en un todo orgánico? ¿O es que el pasaje que se ha de franquear entre los juegos de lenguaje heterogéneos, el conocimiento, la ética, la política, es de un orden diferente de éstos? Si es así, ¿cómo haría para realizar su síntesis efectiva?

La primera hipótesis, que es de inspiración hegeliana, no cuestiona la noción de una *experiencia* dialécticamente totalizante; la segunda es más próxima al espíritu de la *Crítica del Juicio* pero, como ella, debe someterse al severo examen que la posmodernidad impone sobre el pensamiento de las Luces, sobre la idea de un fin unitario de la historia, y sobre la idea de un sujeto. Esta crítica, no sólo fue incitada por Wittgenstein y Adorno sino también por algunos pensadores —franceses o no— que no han tenido el honor de ser leídos por el profesor Habermas, lo que les vale, cuando menos, escapar a esa mala calificación de neoconservadurismo.

El realismo

Los reclamos que te he citado al comienzo no son todos equivalentes. Incluso pueden contradecirse. Unos se plantean en nombre del posmodernismo, otros se hacen para combatirlo. No necesariamente es la misma cosa reclamar que se nos suministre un referente (y una realidad objetiva), o sentido (y trascendencia creíble), o destinatario (y público), o destinador (y expresión subjetiva), o consenso comunicativo (y un código general de los intercambios; por ejemplo, el género del discurso histórico). Pero en las invitaciones multiformes que incitan a suspender la experimentación artística hay un mismo llamado al orden, un deseo de unidad, de identidad, de seguridad, de popularidad (en el sentido de la *Deffentlichkeit*, de "encontrar un público"). Es preciso hacer que los escritores y los artistas vuelvan al seno de la comunidad o, por lo menos, si se juzga que la comunidad está enferma, darles la responsabilidad de curarla.

Hay un signo irrecusable de esta común disposición y es que, para todos estos autores, no hay nada tan apremiante como la liquidación de la herencia de las vanguardias. Esta es, en particular, la impaciencia que domina al llamado "transvanguardismo". Las respuestas que un crítico italiano dio a los críticos franceses no dejan lugar a duda en lo tocante a este tema. Al proceder a la mezcla de las vanguardias, el artista y el crítico piensan que están más seguros de suprimirlas que si las atacaran de frente. Así, pueden hacer pasar el eclecticismo más cínico, en resumidas cuentas parcial, de las investigaciones precedentes. Si quisieran volverles abiertamente la espalda se expondrían al ridículo del neoacademiscismo. No obstante ello,

los Salones y las Academias no pudieron, en la época en que la burguesía se instalaba en la historia, oficiar de expurgatorios, como tampoco pudieron otorgar premios de buena conducta plástica y literaria bajo la cobertura del realismo. Pero el capitalismo tiene por sí solo tal poder de desrealizar los objetos habituales, los papeles de la vida social y las instituciones, que las representaciones llamadas "realistas" sólo pueden evocar la realidad en el modo de la nostalgia o de la burla, como una ocasión para el sufrimiento más que para la satisfacción. El clasicismo parece interdicto en un mundo en que la realidad está tan desestabilizada que no brinda materia para la experiencia, sino para el sondeo y la experimentación.

Este tema resultará familiar para los lectores de Walter Benjamin. Falta precisar aún más exactamente su alcance. La fotografía no ha sido un desafío planteado a la pintura desde el exterior, no más que el cine industrial para la literatura narrativa. La primera remataba ciertos aspectos del programa de puesta en orden de lo visible elaborado por el *Quattrocento*, y el segundo permitía perfeccionar el circuito de las diacronías en totalidades orgánicas que habían sido el ideal de las grandes novelas de formación desde el siglo XVIII. Que lo mecánico y lo industrial vinieran a sustituir la destreza de la mano y el oficio no era en sí mismo una catástrofe, salvo si creemos que el arte es, en su esencia, la expresión de una individualidad genial que se sirve de una competencia artesanal de élite.

El desafío consistió principalmente en que los procedimientos de la fotografía y el cine pueden realizar mejor, más rápidamente y con una difusión cien veces más importante que el realismo pictórico y narrativo, la tarea que el academicismo asignaba a este último: preservar las conciencias de la duda. La fotografía y el cine deben imponerse sobre la pintura y sobre la novela cuando se trata de estabilizar el referente, de ordenarlo respecto de un punto de vista que lo dote de un sentido reconocible, de repetir la sintaxis y el léxico que permiten al destinatario descifrar rápidamente las imágenes y las secuencias y, por lo tanto, llegar sin problemas a la conciencia de su propia identidad al mismo tiempo que a la del asentimiento que recibe,

de esta manera, por parte de los demás, ya que estas estructuras de imágenes y de secuencias forman un código de comunicación entre todos. De este modo se multiplican los efectos de realidad o, si se prefiere, las fantasías del realismo.

Si en verdad no desean convertirse a su vez en unos hinchas de fútbol (*supporters*), o en mineros en huelga perpetua, resistentes[2] a lo que existe, el pintor y el novelista deben negarse a ejercer estos empleos terapéuticos. Es preciso que se interroguen acerca de las reglas del arte de pintar o de narrar tal como les han sido enseñadas y legadas por sus predecesores. Estas reglas por momentos se les aparecen como medios de engañar, de seducir y resguardar, medios que les impiden ser "verdaderos".

Con el nombre de literatura y de pintura ha tenido lugar una escisión sin precedentes. Aquellos que se niegan a reexaminar las reglas del arte hacer carrera en el conformismo de masa metiendo en la comunicación, por medio de las "buenas reglas", el deseo endémico de realidad, con objetos y situaciones capaces de satisfacerla. Lo pornográfico es emplear el cine y la fotografía con esta finalidad. La pornografía se convierte en un modelo general para las artes de la imagen y de la narración que no han valorado cabalmente el desafío mass-mediático.

En cuanto a los artistas y los escritores que aceptan poner en entredicho las reglas de las artes plásticas y narrativas y, eventualmente, compartir su sospecha difundiendo sus obras, están condenados a no gozar de credibilidad entre los aficionados, que reclaman realidad e identidad y, por esta razón, no tienen garantizada una audiencia. De esta manera, se puede imputar la dialéctica de las vanguardias al desafío que lanzan los realismos industriales y mass-mediáticos a las artes de pintar y de narrar. El *ready made* duchampiano no hace sino significar activa y paródicamente este proceso constante de disolu-ción del oficio de pintor, incluso del oficio de artista. Como apunta penetrantemente Thierry de Duve, la pregunta estética moderna no es: ¿qué es lo bello? sino, ¿qué sucede con el arte (y con la literatura)?

El realismo, cuya única definición es que se propone evitar la cuestión de la realidad implicada en la cuestión del arte, se encuentra siempre en una posición situada entre el academicismo y el *kitsch*. Cuando el poder se llama Partido, el realismo, con su complemento neoclásico, triunfa sobre la vanguardia experimental difamándola y prohibiéndola. De todos modos, aún es preciso que las "buenas" imágenes, los "buenos" relatos, las buenas formas que el Partido solicita, selecciona y difunde, encuentren un público que las desee como medicación apropiada para la depresión y la angustia que el público experimenta. El reclamo de realidad, es decir, de unidad, simplicidad, comunicabilidad, etc., no tuvo la misma intensidad ni la misma continuidad en el público alemán de entre-guerras y en el público ruso de después de la revolución: he aquí una diferencia importante entre los realismos nazi y estaliniano.

Por otra parte, el ataque contra la experimentación artística, cuando quien lo lleva a cabo es la instancia política, es propiamente reaccionario: el juicio estético no tiene más que pronunciarse acerca de la conformidad de esta o aquella obra según las reglas establecidas de lo bello. En lugar de hacer que la obra se inquiete por aquello que hace de ella un objeto de arte y por conseguir alguien que se aficione a ella, el academicismo vulgariza e impone criterios *a priori* que seleccionan de una vez para siempre cuáles han de ser las obras y cuál el público. El uso de las categorías en el juicio estético será, así, de la misma naturaleza que el juicio de conocimiento. Para decirlo como Kant, uno y otro serán juicios determinantes: la expresión está "bien formada" inicialmente en el entendimiento, más adelante, en la experiencia, sólo se retienen aquellos "casos" que pueden ser subsumidos bajo esta expresión.

Cuando el poder se llama "el capital" y no "el partido", la solución "transvanguardista" o "posmoderna", en el sentido que le da Jenks, se revela como mejor ajustada que la solución antimoderna. El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos *reggae*, miramos un *western*, comemos un MacDonald a mediodía y un plato de la cocina local por la noche, nos perfumamos a la manera de París en Tokio, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de juegos televisados. Es fácil

encontrar un público para las obras eclécticas. Haciéndose *kitsch*, el arte halaga el desorden que reina en el "gusto" del aficionado. El artista, el galerista, el crítico y el público se complacen conjuntamente en el qué-más-da, y lo actual es el relajamiento. Pero este realismo del qué-más-da es el realismo del dinero: a falta de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se puede sacar de ellas. Este realismo se acomoda a todas las tendencias, como se adapta el capital a todas las "necesidades", a condición de que las tendencias y las necesidades tengan poder de compra. En cuanto al gusto, no sentimos la necesidad de ser delicados cuando especulamos o cuando nos distraemos. La investigación artística y literaria está doblemente amenazada por la "política cultural" y por el mercado del arte y del libro. Lo que se le aconseja tanto por un canal como por el otro es que suministre obras que en principio estén relacionadas con temas que existen a los ojos del público al que están destinadas y que, a continuación, estén hechas de tal manera ("bien formadas") que el público reconozca aquello de lo que las obras tratan, comprenda lo que se quiere significar, pueda darle o negarle asentimiento con conocimiento de causa e incluso, si es posible, pueda extraer de aquellas que acepta cierto consuelo.

Lo sublime y la vanguardia

La interpretación que acabo de dar acerca del contacto de las artes mecánicas e industriales con las bellas artes y la literatura es procedente en cuanto a su plan, pero tú reconocerás que sigue siendo estrechamente sociologizante e historizante, es decir, unilateral. Sorteando las reticencias de Adorno y Benjamin, hay que recordar que la ciencia y la industria no le llevan ventaja al arte y la literatura en lo que toca a las sospechas que inspira su relación con la realidad. Creer lo contrario sería hacerse una idea excesivamente humanista acerca del funcionalismo mefistofélico de las ciencias y de las tecnologías. Hoy en día no se puede negar la existencia dominante de la tecnociencia, es decir, de la subordinación masiva de los enunciados cognoscitivos a la finalidad de la mejor *performance* posible, que es el criterio técnico. Pero lo mecánico y lo industrial, sobre todo cuando entran en el campo tradicionalmente reservado al artista, son portadores de algo completamente distinto, aunque sean efectos de poder. Los objetos y los pensamientos salidos del conocimiento científico y de la economía capitalista pregonan, propagan con ellos una de las reglas a las que está sometida su propia posibilidad de ser, la regla según la cual no hay realidad si no es atestiguada por un consenso entre socios sobre conocimientos y compromisos.

Esta regla no es de corto alcance. Es la impronta dejada sobre la política del experto y sobre la del gerente del capital por una suerte de evasión de la realidad fuera de las seguridades metafísicas, religiosas, políticas, que la mente creía guardar a

propósito de sí misma. Esta retirada es indispensable para que nazcan la ciencia y el capitalismo. No hay física sin que se plantee a la vez una sospecha acerca de la teoría aristotélica del movimiento, no hay industria sin la refutación del corporativismo, del mercantilismo y la fisiocracia. La modernidad, cualquiera sea la época de su origen, no se da jamás sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento de *lo poco de realidad* que tiene la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades.

¿Qué significa este "poco de realidad" si se busca librarlo de una interpretación únicamente historizante? La expresión está evidentemente emparentada con aquello que Nietzsche llama nihilismo. Pero yo veo una modulación muy anterior al perspectivismo nietzscheano en el tema kantiano de lo sublime. Pienso, en particular, que en la estética de lo sublime encuentra el arte moderno (incluyendo la literatura) su fuente, y la lógica de las vanguardias sus axiomas.

El sentimiento sublime, que es también el sentimiento de lo sublime es, según Kant, una afección fuerte y equívoca: conlleva a la vez placer y pena. Mejor: el placer procede de la pena. En la tradición de la filosofía del sujeto que se remonta a Agustín y Descartes y que Kant no cuestiona radicalmente, esta contradicción, que otros llamarían neurosis o masoquismo, se desarrolla como un conflicto entre las facultades de un sujeto, la facultad de concebir una cosa y la facultad de "presentar" una cosa. Hay conocimiento si, en principio, el enunciado es inteligible y si, a continuación, se pueden sacar ciertos "casos" de la experiencia que se "correspondan" con éste. Hay belleza si, en ocasión del "caso" (la obra de arte), dado en principio por la sensibilidad sin ninguna determinación conceptual, el sentimiento de placer independiente de cualquier interés que suscite que esta obra atraiga hacia ella un consenso universal de principio (que quizá no se conseguirá nunca).

El gusto atestigua así que puede experimentarse en el modo del placer un acuerdo no determinado, no regulado, queda lugar a un juicio que Kant llama reflexivo, entre la capacidad de concebir y la capacidad de presentar un objeto correspondiente al

concepto. Lo sublime es un sentimiento diferente. Tiene lugar cuando, al contrario, la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto que, aunque más no sea en principio, venga a establecerse de acuerdo con un concepto. Tenemos la Idea del mundo (la totalidad de lo que es), pero no tenemos la capacidad de mostrar un ejemplo de ella. Tenemos la Idea de simple (lo no descomponible), pero no podemos ilustrar esta idea por medio de un objeto que sería un caso de ella. Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a "hacer ver" esta magnitud o esta potencia absolutas se nos aparece como dolorosamente insuficiente. He aquí las Ideas que no tienen presentación posible. Por consiguiente, estas ideas no nos dan a conocer nada de la realidad (la experiencia), prohíben el libre acuerdo de las facultades que produce el sentimiento de lo bello, impiden la formación y la estabilización del gusto. Podría decirse de ellas que son impresentables.

Llamaré moderno al arte que consagra su "pequeña técnica", como decía Diderot, a presentar qué hay de impresentable. Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver: éste es el ámbito de la pintura moderna. ¿Pero cómo hacer ver que hay algo que no puede ser visto? El propio Kant nos dicta la dirección a seguir llamándolo lo *informe*, la *ausencia de forma*, un índice posible de lo impresentable. Dice también de la *abstracción* vacía que experimenta la imaginación en busca de una presentación del infinito (otro impresentable) que esta abstracción es ella misma como una presentación del infinito, su *presentación negativa*. Cita el "No esculpirás imagen, etc." (*Exodo* 2, 4) como el pasaje más sublime de la Biblia, en el sentido de que prohíbe cualquier presentación de lo absoluto. No hay mucho más que agregar a estas observaciones para esbozar una estética de la pintura sublime: como pintura, esta estética "presentará" sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será "blanca" como un cuadrado de Malevitch, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena. Se reconocen en estas instrucciones

los axiomas de las vanguardias de la pintura, en la medida en que éstas se consagran a hacer alusión a lo impresentable, por medio de presentaciones visibles. Los sistemas de razones en nombre de los cuales, o con los cuales, ha podido sostenerse o justificarse esta tarea merecen una gran atención por nuestra parte, pero sólo pueden formarse a partir de la vocación por lo sublime, para legitimarla, es decir, para enmascararla. Estas instrucciones resultan inexplicables sin la inconmensurabilidad de la realidad en relación con el concepto, que está implícita en la filosofía kantiana de lo sublime.

No me propongo analizar aquí en detalle la manera en que las diversas vanguardias han, por así decirlo, humillado y descalificado la realidad al escrutar los medios de hacer creer de ellas mismas que son técnicas plásticas. El tono local, el dibujo, la mezcla de colores, la perspectiva lineal, la naturaleza del soporte y la del instrumento, la "factura", el choque, el museo: las vanguardias no acaban de desalojar los artificios de presentación que permiten esclavizar el pensamiento a la mirada y desviarla de lo impresentable. Si Habermas comprende, como Marcuse, este trabajo de desrealización como un aspecto de la "desublimación" (represiva) que caracteriza a la vanguardia, entonces es que confunde lo sublime kantiano con la sublimación freudiana y la estética, para él, ha seguido siendo la estética de lo bello.

Lo posmoderno

¿Qué es pues lo posmoderno? ¿Qué lugar ocupa o no en el trabajo vertiginoso de las cuestiones planteadas a las reglas de la imagen y del relato? Con seguridad, forma parte de lo moderno. Todo aquello que es recibido, aunque sea de ayer (*modo, modo,* escribía Petronio), debe ser objeto de sospecha. ¿Contra qué espacio arremete Cézanne? Contra el espacio de los impresionistas. ¿Contra qué objeto arremeten Picasso y Braque? Contra el de Cézanne. ¿Con qué supuesto rompe Duchamp en 1912? Con el supuesto de que se ha de pintar un cuadro, aunque sea cubista. Y Buren cuestiona ese otro supuesto que —afirma— sale intacto de la obra de Duchamp: el lugar de la presentación de la obra. Asombrosa aceleración, las "generaciones" se precipitan. Una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna. El posmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante.

No obstante, quisiera no limitarme a esta aceptación un poco mecanicista de la palabra. Si es verdad que la modernidad se desenvuelve en la retirada de lo real y de acuerdo con la relación sublime de lo presentable con lo concebible, en esta relación se pueden distinguir dos modos, por decirlo en términos musicales. Se puede poner el acento en la impotencia de la facultad de presentación, en la nostalgia de la presencia que afecta al sujeto humano, en la oscura y vana voluntad que lo anima a pesar de todo. O si no, se puede poner el acento en la

potencia de la facultad de concebir, en su "inhumanidad", por así decirlo (es la cualidad que Apollinaire exige de los artistas modernos), puesto que no es asunto del entendimiento que la sensibilidad o la imaginación humanas se pongan de acuerdo con aquello que él concibe; y se puede poner el acento sobre el acrecentamiento del ser y el regocijo que resultan de la invención de nuevas reglas de juego, en la pintura, en el arte, o lo que sea. Comprenderás qué quiero decirte cuando te hablo de la distribución caricaturesca de algunos nombres sobre el tablero de la historia vanguardista: del lado *melancolía*, los expresionistas alemanes, y del lado *novatio*, Braque y Picasso. Del primero, Malevitch, Chirico; y del segundo, Lissitsky, Duchamp. El matiz que distingue estos dos modos puede ser ínfimo, a menudo coexisten en la misma obra, casi indiscernibles, y no obstante atestiguan un diferendo en el cual se juega desde hace mucho tiempo —y se jugará— la suerte del pensamiento, entre el disgusto y el ensayo.

Las obras de Proust y de Joyce hacen alusión, cada una por su cuenta, a algo que constantemente se hace presente. La alusión, sobre la cual ha llamado mi atención recientemente Paolo Fabbri, es quizás un giro de expresión indispensable para las obras que surgen de la estética de lo sublime. En Proust, lo que se elude para pagar el precio de esta alusión es la identidad de una conciencia que es víctima de contar con demasiado tiempo. Pero en Joyce es la identidad de la escritura que, por muchos de sus operadores, pertenece todavía al género de la narración novelesca. La institución literaria, tal como la hereda Proust de Balzac o de Flaubert, ha sido por cierto subvertida, en la medida en que el héroe no es un personaje sino la conciencia interior del tiempo y en la medida en que la diacronía de la diéresis echada a perder por Flaubert, se encuentra cuestionada de nuevo por la voz narrativa elegida. Sin embargo, la unidad del libro, la odisea de esta conciencia, pese a ser rechazada capítulo tras capítulo, permanece inalterada: la identidad de la escritura consigo misma a través del dédalo de la interminable narración basta para connotar esta unidad, que se ha llegado a comparar con la de la *Fenomenología del Espíritu*. Joyce hace que se

distinga lo impresentable en su propia escritura, en el significante. La gama de los operadores narrativos, e incluso estilísticos, conocidos es puesta en juego sin la preocupación de mantener la unidad del todo. Se experimentan nuevos operadores narrativos. La gramática y el vocabulario de la lengua literaria ya no son más aceptados como datos, parecen más bien academicismos, rituales salidos de una piedad (como decía Nietzsche) que impide que lo impresentable sea alegado.

He aquí, pues, el diferendo: la estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y de placer. Sin embargo, estos sentimientos no forman el auténtico sentimiento sublime, que es una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto.

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable. Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. *Posmoderno* será comprender según la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*).

Pienso que el ensayo (Montaigne) es posmoderno, y el fragmento (el *Athaeneum*) moderno.

Por último, es preciso dejar en claro que no nos toca *de realidad* sino inventar alusiones a lo concebible que no puede ser presentado. Y que no hay que esperar que en esta tarea haya la menor reconciliación entre los "juegos de lenguaje", a los que Kant llamaba "facultades" y que sabía separados por un abismo, de tal modo que sólo la ilusión trascendental (la de Hegel) puede esperar totalizarlos en una unidad real. Pero Kant sabía también que esta ilusión se paga con el precio del terror. Los siglos XIX y XX nos han proporcionado terror hasta el hartazgo. Ya hemos pagado suficientemente la nostalgia del todo y de lo uno, de la reconciliación del concepto y de lo sensible, de la experiencia transparente y comunicable. Bajo la demanda general de relajamiento y apaciguamiento, nos proponemos mascullar el deseo de recomenzar el terror, cumplir la fantasía de apresar la realidad. La respuesta es: guerra al todo, demos testimonio de lo impresentable, activemos los diferendos, salvemos el honor del nombre.

2

Apostilla a los relatos

a Samuel Cassin

Londres, 6 de febrero de 1984

A medida que la discusión se desarrolla en el plano internacional, la complejidad de la "cuestión posmoderna" se agrava. Cuando la enfoqué, en 1979, en torno de la cuestión de los "grandes relatos", mi intención era simplificarla, pero me temo que fui más allá de lo necesario.

Los "metarrelatos" a que se refiere *La condición posmoderna*[1] son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por lo tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las creaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato crístico del amor mártir. La filosofía de Hegel totaliza todos estos relatos y, en este sentido, concentra en sí misma la modernidad especulativa.

Estos relatos no son mitos en el sentido de fábulas (incluso el relato cristiano). Es cierto que, igual que los mitos, su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar. Pero, a diferencia de los mitos, estos relatos no buscan

[1] Versión española, Cátedra, Madrid, 1984. (N. del T.)

la referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir, en una Idea a realizar. Esta Idea (de libertad, de "luz", de socialismo, etc.) posee un valor legitimante porque es universal. Como tal, orienta todas las realidades humanas, da a la modernidad su modo característico: el *proyecto*, ese proyecto que Habermas considera aún inacabado y que debe ser retomado, renovado.

Mi argumento es que el proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, "liquidado". Hay muchos modos de destrucción, y muchos nombres le sirven como símbolos de ello. "Auschwitz" puede ser tomado como un nombre paradigmático para la "no realización" trágica de la modernidad.

Sin embargo, la victoria de la tecnociencia capitalista sobre los demás candidatos a la finalidad universal de la historia humana es otra manera de destruir el proyecto moderno que, a su vez, simula que ha de realizarlo. La dominación por parte del sujeto sobre los objetos obtenidos por las ciencias y las tecnologías contemporáneas no viene acompañada de una mayor libertad, como tampoco trae aparejado más educación pública o un caudal de riqueza mayor y mejor distribuida. Viene acompañada de una mayor seguridad respecto de los hechos.

Pero esta dominación sólo reconoce el éxito como criterio de juicio. Sin embargo, no puede decir qué es el éxito, ni por qué es bueno, justo, verdadero, puesto que el éxito se comprueba, como una sanción cuya ley ignoramos. No consigue el proyecto de realización de la universalidad sino que, por el contrario, acelera el proceso de deslegitimación. Esto es, precisamente, lo que aparece descrito en la obra de Kafka. Pero también es lo que significa el propio principio de las axiomáticas en las formalizaciones científicas.

Desde luego, la deslegitimación forma parte ya de la modernidad: ¿quién puede decir si Cristo es el hijo de Dios o un impostor? Su Padre lo abandonó. El martirio de Jesús recibió su equivalente político en la ejecución de Luis XVI, soberano legítimo. ¿Cuál será la fuente de la legitimidad en la historia moderna a partir de 1792? Decimos: el pueblo. Pero el pueblo

es una Idea, y en torno de esta Idea hay disputas, combates. Se trata de saber cuál es la buena Idea del pueblo y se trata de hacerla prevalecer. De ahí la extensión de las guerras civiles en los siglos XIX y XX, y el hecho cierto de que aún la guerra moderna entre naciones es siempre una guerra civil: yo, gobierno del pueblo, cuestiono la legitimidad de *tu* gobierno. En Auschwitz se destruyó físicamente a un soberano moderno: se destruyó a todo un pueblo. Hubo la intención, se ensayó destruirlo. Se trata del crimen que abre la posmodernidad, crimen de lesa soberanía, ya no regicidio sino populicidio (algo diferente de los etnocidios).

En estas condiciones, ¿cómo pueden seguir siendo creíbles los grandes relatos de legitimación?

Esto no quiere decir que no haya relato que no pueda ser ya creíble. Por metarrelato o gran relato, entiendo precisamente las narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria. Su decadencia no impide que existan millares de historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continúen tramando el tejido de la vida cotidiana.

En *La condición posmoderna* y en los otros libros de esta época (en parte en las *Instructions païennes*), exageré la importancia que se ha de atribuir al género narrativo. Aquél era un momento en una investigación más extensa y más radical que llega a su culminación en *Le Differend*. En particular, resulta excesivo identificar el conocimiento con el relato. No quiero decir que la teoría sea más objetiva que el relato. El relato del historiador está sometido casi a las mismas reglas de establecimiento de la realidad que se aplican al relato del físico. Pero la historia es una narración que, por añadidura, tiene la pretensión de ser ciencia y no solamente una novela. En contrapartida, la teoría científica no tiene, en principio, la pretensión de ser narrativa (por mucho que la astrofísica contemporánea nos cuente deliberadamente la historia del cosmos desde el Big Bang). Dicho de otra manera, hoy en día pienso que hay que distinguir los regímenes de frases diferentes y los géneros de discursos diferentes. En la narratología general hay un elemento metafísico no criticado, una hegemonía acordada a un género, el

narrativo, sobre los demás géneros, una suerte de soberanía de los pequeños relatos, que les permitirá escapar a la crisis de deslegitimación. Con seguridad, estos relatos escapan a la crisis, pero debido a que tampoco han tenido valor de legitimación. La prosa del pueblo, quiero decir, su prosa real: decir una cosa y al mismo tiempo, lo contrario, "De tal padre, tal hijo" y "Padre avaro, hijo pródigo". El romanticismo pensaba que esta prosa era consistente, orientado como estaba por una tarea de expresividad, de emancipación, de revelación de una sabiduría. La posmodernidad es también el fin del pueblo como rey de las historias.

Añado una nota final a la cuestión de la tecnociencia actual. La tecnociencia actual realiza el proyecto moderno: el hombre se convierte en amo y señor de la naturaleza. Pero al mismo tiempo la desestabiliza profundamente, ya que bajo el nombre de "la naturaleza" hay que contar también todos los constituyentes del sujeto humano: su sistema nervioso, su código genético, su *computer* cortical, sus captadores visuales, auditivos, sus sistemas de comunicación, especialmente los lingüísticos, y sus organizaciones de vida en grupo, etc. Finalmente, su ciencia, su tecnociencia, forma también parte de la naturaleza. Se puede hacer, se hace la ciencia de la ciencia como se hace ciencia de la naturaleza. Incluso sucede que para la tecnología se creó, hace una década, a partir de este descubrimiento, todo un ámbito STS (*science technique societé*): la inmanencia del sujeto en el objeto que el sujeto estudia y transforma. Y hay una versión recíproca: los objetos tienen sus lenguajes, de tal modo que conocerlos implica poder traducirlos. Por consiguiente, hay una inmanencia de la inteligencia respecto de las cosas. En estas condiciones de encabalgamiento recíproco del sujeto y del objeto, ¿cómo puede persistir el ideal de la dominación? Por el contrario, vemos que cae en desuso en la representación de la ciencia que se dan a sí mismos los expertos, los sabios, los científicos. El hombre quizá sea tan sólo un nudo muy sofisticado en la interacción general de las radiaciones que constituye el universo.

3

Misiva sobre la historia universal

a Mathias Kahn

Baltimore, 15 de noviembre de 1984

No es conveniente dar al género narrativo un privilegio absoluto sobre los demás géneros del discurso en el análisis de los fenómenos humanos, o de los fenómenos del lenguaje en particular (ideológicos), y menos aun en la concepción filosófica. Algunas de mis reflexiones anteriores han podido sucumbir a esta "apariencia trascendental" (*Présentations, Instructions païennes,* incluso *La condición posmoderna*). Por el contrario, es conveniente abordar una de las grandes cuestiones que nos plantea el mundo histórico en este fin del siglo xx (en este comienzo del siglo xxi) por el examen de las "historias". Puesto que si este mundo es declarado histórico, entonces es que tenemos la intención de tratarlo narrativamente.

La cuestión a la que me refiero es la siguiente: hoy en día, ¿podemos continuar organizando la infinidad de acontecimientos que nos vienen del mundo, humano y no humano, colocándonos bajo la Idea de una historia universal de la humanidad? No me propongo tratar aquí esta pregunta en tanto que filósofo. No obstante lo cual, su formulación requiere de varias aclaraciones.

1. En primer lugar digo: podemos *continuar* organizando, etc. Esta palabra implica que ocurría así antes. Me refiero aquí, efectivamente, a una tradición, la de la modernidad. Esta última no es una época sino más bien un modo (es el origen latino de la palabra) en el pensamiento, en la enunciación, en la sensibilidad. Erich Auerbach lo veía despuntar en

la escritura de las *Confesiones* de Agustín: la destrucción de la arquitectura sintáctica del discurso clásico y la adopción de una disposición paratáxica de frases breves encadenadas por la más elemental de las conjunciones, el *et*. Auerbach vuelve a encontrar este modo, y Bakhtin con él, en Rabelais y más tarde, en Montaigne.

Por mi parte, y sin que ello suponga buscar legitimar este punto de vista, veo un signo de esto mismo, en el género narrativo, en la primera persona, que Descartes elige para exponer su método. El *Discours* es todavía una confesión. Pero lo que se confiesa no es la desposesión del yo por Dios sino el esfuerzo del yo por dominar todos los datos, comprendido él mismo como dato. Sobre la contingencia que deja el *et* entre las secuencias expresadas por las frases, Descartes trata de injertar la finalidad de una serie ordenada hacia la dominación y la posesión de la "naturaleza". (Que lo consiga o no, es otro asunto.) Este modo moderno de organización del tiempo se despliega en el siglo XVIII en la *Aufklärung*.

El pensamiento y la acción de los siglos XIX y XX están regidos por una Idea (entiendo Idea en el sentido kantiano del término). Esta Idea es la de la emancipación y se argumenta de distintos modos según eso que llamamos las filosofías de la historia, los grandes relatos bajo los cuales intentamos ordenar la infinidad de acontecimientos: relato cristiano de la redención de la falta de Adán por amor, relato *aufklärer* de la emancipación de la ignorancia y de la servidumbre por medio del conocimiento y el igualitarismo, relato especulativo de la realización de la Idea universal por la dialéctica de lo concreto, relato marxista de la emancipación de la explotación y de la alienación por la socialización del trabajo, relato capitalista de la emancipación de la pobreza por el desarrollo tecnoindustrial. Entre todos estos relatos hay materia de litigio, e inclusive, materia de diferendo. Pero todos ellos sitúan los datos que aportan los acontecimientos en el curso de una historia cuyo término, aun cuando ya no quepa esperarlo, se llama libertad universal absolución de toda la humanidad.

2. Segunda aclaración. Cuando decimos: "¿Podemos continuar organizando, etc.?", se admite al menos, aunque la respuesta (sugerida o no) sea negativa ("no, no podemos"), que persiste un nosotros, capaz de pensar o de experimentar esta continuidad o discontinuidad. La pregunta se plantea también en qué consiste ese "nosotros". Se trata, como indica el pronombre de la primera persona del plural, de una comunidad de sujetos, ya sea usted y yo, o ellos y yo, según que el hablante se dirija a otros miembros de la comunidad (vosotros/yo) o a un tercero (usted/ellos + yo) delante del cual estos otros miembros, que él representa, son designados en tercera persona (ellos). La pregunta se plantea si ese nosotros es o no independiente de la Idea de una historia de la humanidad.

En la tradición de la modernidad, el movimiento de la emancipación consiste en que el tercero que, en principio, es exterior a nosotros en tanto formamos parte de la vanguardia emancipadora, acabará por incorporarse a la comunidad de hablantes actuales (primera persona) o potenciales (segunda persona). No habrá más que usted y yo. El lugar de la primera persona está, efectivamente, marcado en esta tradición como el lugar de la dominación de la palabra y del sentido: que el pueblo tome la palabra política, el trabajador la palabra social, el pobre la palabra económica, que lo singular capte lo universal y que el último se convierta también en primero. Simplifico, es verdad, y pido se me excuse por ello.

Se sigue de ello que el "nosotros" de la pregunta planteada por mí, tensionado entre la situación minoritaria actual en la que los terceros son mucho y *usted y yo* poco, y la unanimidad futura en la que toda tercera persona estará proscrita por definición, ese nosotros —digo— reproduce exactamente la tensión que la humanidad debe experimentar, en virtud de su vocación por la emancipación, entre la particularidad, el azar, la opacidad de su presente, y la universalidad, la autodeterminación, la transparencia del futuro que se promete a sí misma. Si esta identidad es exacta, el nosotros que plantea la pregunta: "¿Continuaremos pensando y actuando bajo la cobertura de la Idea de una historia de la humanidad?", este nosotros

formula por ello mismo la cuestión de su propia identidad tal como ha sido fijada por la tradición moderna. Y si se ha de responder negativamente a la pregunta (no, ya no se puede creer en una historia humana como historia universal de la emancipación), entonces será preciso revisar también el estatuto del nosotros que plantea la pregunta.

Parece que será condenado (pero se trata de una condena válida tan sólo para la modernidad) a permanecer particular, usted y yo (quizás), condenado a dejar fuera de sí a muchos terceros. Pero como este nosotros no ha olvidado (aún) que los terceros han sido las primeras personas potenciales e incluso prometidas, deberá elaborar el duelo de la unanimidad y encontrar en la melancolía incurable de este "objeto" perdido (o de este sujeto imposible): la humanidad libre. En ambos casos, somos afectados por una especie de pesar. La elaboración o el trabajo del duelo, enseña Freud, consiste en recuperarse por la pérdida de un objeto amado volviendo la investidura (*investissment*) del objeto perdido sobre el sujeto, de ellos sobre nosotros.

Además, hay muchas maneras de conseguirlo. El narcisismo secundario es una de ellas. Muchos observadores afirman que el narcisismo es hoy en día el modo hegemónico del pensamiento y de la acción en las sociedades más desarrolladas. Me temo que se trata tan sólo de la repetición ciega (compulsiva) de un duelo anterior, el duelo de Dios, que dio lugar justamente al modo moderno y a su proyecto de conquista. En la actualidad, esta conquista sólo lograría perpetuar la de los modernos, con la diferencia de que renunciaría a conseguir la unanimidad. Ya no ejerceremos más el terror en nombre de la libertad, sino en nombre de "nuestra" satisfacción, la satisfacción de un nosotros definitivamente limitado a su propia particularidad. ¿Soy demasiado moderno al juzgar que esta perspectiva es intolerable? Se llama tiranía: la ley que "nosotros" dictamos no está dirigida a *vosotros*, conciudadanos o incluso súbditos. *Les* es aplicada, a los terceros, a los de fuera, sin que importe legitimarla ante sus ojos. Recuerdo aquí que el nazismo ha sido esta manera de elaborar su duelo de la emancipación y, por primera vez en

Europa desde 1789, de ejercer un terror cuya razón de ser no era, en principio, accesible a todos, así como tampoco era compartible por todos el beneficio que se sacaba de él.

Otra manera de llevar el duelo de la emancipación universal prometida por la modernidad será "elaborar", "trabajar", en sentido freudiano, no sólo la pérdida de este objeto sino también la pérdida del sujeto a quien le había sido prometido aquel horizonte. No sólo se tratará de que reconozcamos nuestra finitud, sino de que elaboremos el estatuto del nosotros, la cuestión del sujeto. Quiero decir: escapar no sólo a la despedida inapelable del sujeto moderno sino también a su repetición paródica o cínica (la tiranía). Esta elaboración, sólo puede conducir, creo, a abandonar ante todo la estructura lingüística comunicacional (yo/tú/él) que, conscientemente o no, los modernos acreditaron como modelo ontológico y político.

3. Mi tercera aclaración se refiere a la expresión *¿podemos?*, en la pregunta: "¿Podemos continuar organizando hoy en día los acontecimientos según la Idea de una historia universal de la humanidad?" Como saben Aristóteles y los lingüistas, la modalidad del *poder* aplicada a una noción (esta noción es aquí: la prosecución de la historia universal) conlleva a la vez su afirmación y su negación. Que esta prosecución sea posible no implica ni que tenga lugar ni que no tenga lugar, sino que efectivamente tendrá lugar el hecho de que tenga o no tenga lugar. Incertidumbre acerca del contenido, el *dictum* (la afirmación o la negación de la noción), aunque necesidad de hecho, del *modus*, ulterior. Reconocemos aquí la tesis aristotélica de los futuros contingentes (falta darles una fecha).

Pero la expresión *podemos* no connota sólo la posibilidad, también indica la capacidad. ¿Está en nuestro poder, en nuestra fuerza, en nuestra competencia, la posibilidad de perpetuar el proyecto moderno? El interrogante indica que este proyecto exigirá fuerza y competencia para ser sostenido, y que tal vez nos falten. Esta lectura habrá de inspirar una indagación sobre el desfallecimiento del sujeto moderno. Si, en efecto, la lectura debe ser argumentada, es preciso que podamos probarla

con hechos o, por lo menos, con signos. La interpretación de los signos puede ser que suscite controversia. Los signos, cuando menos, deben ser sometidos a procedimientos cognoscitivos de establecimiento de los hechos, o especulativos de convalidación de los signos. (Me refiero aquí, sin más explicaciones, a la problemática kantiana de las hipotiposis, que juega un papel fundamental en la filosofía histórica y política de Kant.)

Sin querer decidir sobre-el-terreno si se trata de hechos o de signos, los datos que podamos recoger acerca de este desfallecimiento de sujeto moderno parecen difíciles de recusar. Cada uno de los grandes relatos de emancipación del género que sea, al que le haya sido acordada la hegemonía ha sido, por así decirlo, invalidado de principio en el curso de los últimos cincuenta años. —Todo lo real es racional, todo lo racional es real: "Auschwitz" refuta la doctrina especulativa. Cuando menos, este crimen, que es real, no es racional. —Todo lo proletario es comunista, todo lo comunista es proletario: "Berlín 1953, Budapest 1956, Checoslovaquia 1968, Polonia 1980" (me quedo corto) refutan la doctrina materialista histórica: los trabajadores se rebelan contra el Partido. —Todo lo democrático es por el pueblo y para el pueblo, e inversamente: las "crisis de 1911, 1929" refutan la doctrina del liberalismo económico, y la "crisis de 1974-1979" refuta las enmiendas poskeinesianas a esta doctrina.

A cada uno de estos acontecimientos, el investigador relaciona otros tantos signos de un desfallecimiento, una extinción de la modernidad. Los grandes relatos se han tornado poco viables. Estamos tentados de creer, pues, que hay un gran relato de la declinación de los grandes relatos. Pero, como sabemos, el gran relato de la decadencia ya tuvo lugar en los inicios del pensamiento occidental, en Hesíodo y en Platón. En realidad, el relato de la decadencia acompaña al relato de la emancipación como su sombra. De esta manera, nada habrá cambiado, como no sea que se necesita ahora un suplemento de fuerza y de competencia para afrontar las tareas actuales. Muchos piensan que éste es el momento de la religión, el momento de reconstruir

una narración creíble en la cual se contará la herida de este fin de siglo y en la que esta herida llegará a cicatrizar. Se hace valer el hecho de que el mito es género originario, que el pensamiento del origen se da en él en su paradoja originaria, y que es preciso reconstruir las ruinas del pensamiento original, recuperar al pensamiento de la condición humana en que ha sido puesto por el pensamiento racional, desmitologizante y positivista.

A mí me parece que ésta no es en absoluto la dirección justa. En todo caso, hay que observar que el término *poder* ha sufrido en esta breve descripción una nueva modificación, señalada por el uso que acabo de hacer del término *justa*. A la pregunta: "¿podemos perpetuar los grandes relatos?", la respuesta viene a ser: *debemos* hacer esto o aquello. *Poder* tiene también el sentido de tener el derecho de, y en virtud de este sentido, la palabra introduce al pensamiento en el universo de los deónticos. El deslizamiento del derecho hacia el deber es tan fácil como pasar de lo permitido a lo obligatorio. Lo que no se cuestiona aquí es la contingencia del encadenamiento sobre la situación que he descrito como desfallecimiento, extinción de la modernidad. Hay muchas maneras posibles de encadenar, y se ha de elegir entre ellas. No se decidirá nada que no haya sido ya decidido. Nos callaremos tanto como hablaremos. Toda la política se refiere a la forma en que se encadena una frase actual por medio de otra frase. No es una cuestión de volumen del discurso, ni de importancia del hablante o del destinatario. En las otras frases que actualmente son posibles, una será actualizada, y la pregunta actual es: ¿cuál? Para responder a este interrogante, la descripción de la extinción o del desfallecimiento no nos proporciona un hilo conductor. Por esta razón, bajo la palabra *posmodernidad* pueden encontrarse agrupadas las perspectivas más opuestas. Me limito a indicar por medio de estas pocas observaciones la dirección antimitologizante en la que, según creo, deberemos "elaborar" la pérdida del nosotros moderno.

Es tiempo ya de retomar sobre el tema indicado por mi título. Me pregunto si la extinción o el desfallecimiento de la

modernidad bajo la forma de lo que Adorno llamaba la caída de la metafísica (que para él se concentraba en el fracaso de la dialéctica afirmativa del pensamiento hegeliano, enfrentada a la tesis kantiana de la obligación o al acontecimiento del anonadamiento insensato denominado Auschwitz), me pregunto si este desfallecimiento no debe ser relacionado con una resistencia frente a aquello que yo llamaría los mundos de nombres, frente a la diversidad insuperable de las culturas. Al abordar esta cuestión para terminar, volveré a encontrar y retomaré varios de los aspectos ya observados, en lo que toca a la universalidad de los grandes relatos, el estatuto del nosotros, la razón de la extinción de la modernidad y, finalmente, la cuestión contemporánea de la legitimación.

Ya sea como niño o como inmigrante, uno entra en una cultura por medio del aprendizaje de nombres propios. Hay que aprender los nombres de los seres próximos, los héroes en sentido amplio, los lugares, las fechas, y para seguir a Kripke, añadiría yo: las unidades de medida, de espacio, de tiempo, de valor de cambio. Estos nombres son "designadores rígidos", no significan nada o, por lo menos, no pueden ser cargados de significaciones diferentes y discutibles. Se les puede asignar frases de régimen totalmente heterogéneas (descriptivas, interrogativas, ostensivas, valorativas, prescriptivas, etc.) e incluirlos en géneros discursivos inconmensurables (cognoscitivos, persuasivos, epidícticos, trágicos, cómicos, ditirámbicos, etc.). Los nombres no se aprenden solos sino localizados en pequeñas historias. La ventaja del relato, vuelvo sobre ello, es que puede suponer en sí mismo una multiplicidad de familias heterogéneas de discursos a condición de "hincharse", por así decirlo. El relato los ordena en una serie de acontecimientos que designan nombres propios de la cultura.

La fuerte coherencia de esta organización es redoblada por el modo de transmisión del relato, visible en particular en las sociedades que llamaré "salvajes" por comodidad. André Marcel d'Ans escribe: "Entre los cashinahuas, toda interpretación de un *miyoi* (mito, cuento, leyenda o relato tradicional) se abre con una fórmula fija: 'He aquí la historia de..., tal como siempre la

he escuchado. Voy a contártela yo ahora, ¡escucha!' Y este recitado se clausura invariablemente por medio de otra fórmula que dice: 'Aquí acaba la historia de... Quien te la ha contado es... (nombre cashinahua), en casa de los Blancos... (nombre español o portugués)'." El etnólogo nos informa, a nosotros, Blancos, cómo el narrador cashinahua informa la historia de un héroe cashinahua a unos oyentes cashinahua. El etnólogo puede hacerlo porque es él mismo un oyente (masculino) cashinahua. Y lo es porque lleva un nombre cashinahua. Un ritual fija por medio de denominaciones estrictas el alcance de los relatos y su recurrencia. Todas las frases contenidas en ellos están, por así decirlo, tomadas de instancias nombradas o nombrables en el mundo de los nombres cashinahua. Cada universo presentado por cada una de estas frases, cualquiera sea su régimen, se relaciona con este mundo de nombres. El o los héroes y los lugares presentados, el destinatario y, en definitiva, el destinador son meticulosamente nombrados.

Para entender los relatos, hay que haber sido nombrado. (Todos los varones y las niñas prepúberes pueden escuchar.) Para contarlos, también (sólo los hombres pueden). Y para ser narrado (referente), también (cualquier cashinahua, sin excepción, puede). Al colocar los nombres en las historias, la narración protege los designadores rígidos de la identidad común contra los acontecimientos del "ahora" y contra el peligro de su encadenamiento. Ser nombrado, es ser narrado. Bajo dos aspectos: cada relato, aunque sea en apariencia anecdótico, reactualiza unos nombres y unas relaciones nominales. Al repetirlo, la comunidad se asegura la permanencia y la legitimidad de su mundo de nombres a través de la recurrencia de este mundo en sus historias. Y, por otra parte, ciertos relatos narran explícitamente historias de nominación.

Si uno plantea positivamente la pregunta acerca del origen de la tradición o de la autoridad entre los cashinahua, uno se encuentra con la paradoja habitual en estos interrogantes. Una frase no está autorizada —se piensa— si quien la emite, su destinador, no goza de autoridad. ¿Qué sucede cuando la autoridad del destinador resulta del sentido de la frase? La frase,

al legitimar al destinador que presenta su universo, se legitima a sí misma junto con el destinatario. El narrador cashinahua concede la autoridad de narrar sus historias en su nombre. Pero su nombre está autorizado por sus historias, en particular por aquellas que cuentan la génesis de los nombres. Este *circulus vitiosus* es común.

He aquí el funcionamiento discursivo de lo que podríamos llamar *a very large scale integrated culture* ("una cultura integrada en muy gran escala"). La identificación reina en ella como dueña y señora. Cerrada sobre sí misma, la cultura elimina sus desechos de relatos, los acontecimientos inintegrables, por medio de sacrificios o de la ingestión de drogas (es el caso de los cashinahuas) o por medio de la guerra más allá de sus fronteras.

Mutatis mutandis, la autoidentificación de una cultura pasa por este dispositivo. Su desmembramiento, en la situación de dependencia servil, colonial o imperialista, significa la destrucción de la identidad cultural. Por el contrario, el dispositivo constituye la fuerza principal de las guerrillas en los combates por la independencia, puesto que el relato y su transmisión suministran conjuntamente a la resistencia su legitimidad (su derecho) y su logística (el modo de transmisión de los mensajes, el relevamiento de los lugares y la determinación de los momentos, el uso de los datos naturales en la tradición cultural, etcétera).

La legitimidad, como hemos afirmado, está asegurada por la potencia del dispositivo narrativo: cubre la multiplicidad de las familias de frases y de posibles géneros de discurso, comprende todos los nombres; siempre es actualizable y lo ha sido desde siempre. El dispositivo, como es diacrónico y paracrónico, asegura la dominación del tempo, o sea, de la vida y de la muerte. El relato es la autoridad en sí misma. El relato autoriza un nosotros indestructible, por encima del cual sólo hay ellos.

Una organización como ésta resulta completamente diferente de la organización de los grandes relatos de legitimación que caracterizan a la modernidad occidental. Estos últimos son cosmopolitas, como dirá Kant. Se ocupan precisamente de la "superación" de la identidad cultural particular con vista a constituir una identidad cívica universal. Sin embargo, no está claro cómo puede llegar a producirse semejante superación.

En la comunidad salvaje nada hay que la lleve a dialectizarse y a orientarse hacia una sociedad de ciudadanos. Decir que es "humana" y que prefigura ya una universalidad es admitir que el problema está resuelto: el humanista presupone la historia universal e inscribe en ella la comunidad particular como un momento en el devenir universal de las comunidades humanas. Es también, *grosso modo*, el axioma del gran relato especulativo aplicado a la historia humana. Pero la cuestión está en determinar si existe o no una historia humana. La versión epistemológica es la más prudente, pero también es la más engañosa: el antropólogo describe según las reglas del género cognoscitivo las narraciones salvajes y las reglas de éstas, sin pretender establecer ninguna continuidad entre ellas y el propio modo de discurso. En la versión de Lévi-Strauss, el antropólogo puede introducir una identidad de funcionamiento, llamada estructural, entre el mito y su explicación, pero esto le supone tener que abandonar toda tentativa de encontrar un pasaje inteligible que lleve de las unas a las otras. Identidad sí, pero nada de historia.

Conocemos estas dificultades, que son triviales. Te las recuerdo aquí sólo porque quizá me permitan medir mejor el alcance de la extinción por la que atravesamos. Todo ocurre como si hubiera fracasado el inmenso esfuerzo para despojar al pueblo de su propia legitimidad narrativa (una legitimidad que se remonta —digamos— a las fuentes del curso del tiempo), y hacerle adoptar como única legitimidad la Idea de la libre ciudadanía que está situada, por oposición a aquélla, en la desembocadura de este curso. Este despojo, marcado con el nombre de Declaración de los derechos, como decía, ha fracasado. Un signo precursor de este fracaso se encuentra ya en la designación misma del autor de una Declaración que se pretende de alcance universal: *Nous, peuple français*...

El ejemplo del movimiento obrero es aun más probatorio del fracaso aludido. Su internacionalismo de principio significaba exactamente que la lucha de clases no recibía su legitimidad de la tradición popular u obrera local, sino de una Idea a realizar, la del trabajador emancipado de la condición proletaria. Sin embargo, sabemos que desde la guerra francoprusiana de 1870-1871, la Internacional ha porfiado acerca de la cuestión de la Alsacia-Lorena, que en 1914 los socialistas alemanes y franceses votaron respectivamente los presupuestos nacionales de guerra, etc. El estalinismo, en tanto que "socialismo en un solo país" y la supresión del *Komintern*, ratificaron abiertamente la superioridad del nombre propio nacional sobre el nombre universal de los soviets. La multiplicación de las luchas por la independencia desde la Segunda Guerra Mundial y el reconocimiento de nuevos nombres nacionales son hechos que parecen indicar el reforzamiento de las legitimidades locales y la disipación de un horizonte de emancipación. Los jóvenes gobiernos "independientes" son expertos en depender servilmente del mercado capitalista mundial o bien del aparato político creado según el modelo estaliniano, y las "izquierdas" que, en uno u otro caso, divisan este horizonte son eliminadas sin piedad. Como dice el *slogan* de la actual extrema derecha francesa: los franceses primero (se sobreentiende: las libertades después).

Me dirás que estos repliegues hacia la legitimidad local son reacciones de resistencia a los efectos devastadores del imperialismo y de su crisis sobre las culturas particulares. Es verdad, y confirma el diagnóstico, incluso lo agrava. Porque la reconstitución del mercado mundial después de la segunda guerra mundial y la intensa batalla económico-financiera que libran hoy en día las empresas y los bancos multinacionales, sostenidos por los estados nacionales, para dominar este mercado, no traen consigo ninguna perspectiva de cosmopolitismo. Los participantes en este juego aún se jactarán de alcanzar los objetivos que se fijaban el liberalismo económico o el keynesianismo de la época moderna. Pero nos cuidaremos mucho de darles crédito pues claro está que su juego no reduce en absoluto

sino que se agrava la desigualdad de los bienes en el mundo y nada hace por romper las fronteras, sino que se sirve de ellas con fines de especulación comercial y monetaria. El mercado mundial no hace una historia universal en el sentido de la modernidad. Las diferencias culturales, por otra parte, son alentadas, fomentadas como mercancías turísticas y culturales, con todos los recursos de la gama disponible.

¿Cuál es, en definitiva, el nosotros que trata de pensar esta situación de desfallecimiento, si ya ha dejado de ser el núcleo, la minoría, la vanguardia que anticipa hoy lo que deberá ser la humanidad libre de mañana? Nosotros, que intentamos pensar esto, ¿estamos condenados a no ser más que héroes negativos? Por lo menos, está claro que una figura del intelectual (Voltaire, Zola, Sartre) está reñida con este desfallecimiento. Esta figura estaba sostenida por la legitimidad reconocida de una Idea de la emancipación y, mal o bien, ha acompañado a la historia de la humanidad. Pero la violencia de la crítica opuesta a la escuela de los años sesenta, seguida por la inexorable degradación de las instituciones de enseñanza en todos los países modernos, muestra bastante a las claras que el saber y su transformación han dejado de ejercer la autoridad que hacía escuchar a los intelectuales cuando éstos pasaban de la cátedra a la tribuna. En un universo donde el éxito consiste en ganar tiempo, pensar no tiene más que un solo defecto, pero incorregible: hace perder el tiempo.

Ha aquí, simplificada, la cuestión que me planteo, es decir, que creo que me planteo. No tengo la intención de responderla aquí; me propongo, sí, discutirla. Ciertos elementos de elaboración que no han sido anotados en esta memoria podrán ser explicitados después de nuestra discusión. Pasada la época de los intelectuales y de los partidos, será interesante que en uno y otro lado del Atlántico comience, sin presunción, modestamente, a trazarse una línea de resistencia al desfallecimiento moderno.